À l'épreuve

**N° 2 | 2015**
**Voyage des concepts : itinéraires et modalités**

# Le « baroque littéraire » : migrations géographiques et disciplinaires d'une notion

***Cecilia BENAGLIA***

**Édition électronique :**
**URL :**
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-2/2684-le-baroque-litteraire-migrations-geographiques-et-disciplinaires-d-une-notion
**DOI :** numerev_2055
**Date de publication :** 11/11/2015

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : BENAGLIA, C. (2015) Le « baroque littéraire » : migrations géographiques et disciplinaires d'une notion. *À l'épreuve*, (2). https://doi.org/10.34745/numerev_2055

> La pensée moderne s’est peut-être inventé le baroque comme on s’offre un miroir.

Au cours des années 1950-60, le « baroque » devient signe pour une variété extrêmement large de situations et d’objets, au point qu’il aurait pu figurer, à côté du « *bifteck* » ou de la « Publicité de la profondeur », parmi les mythologies de Roland Barthes. D’une manière similaire au processus subi par ces « mythes », de *sens,* le terme s’est transformé en *forme*, transformation au cours de laquelle « le sens éloigne sa contingence ; il se vide, il s’appauvrit, l’histoire s’évapore, il ne reste plus que la lettre ». Ainsi, l’« inflation désordonnée » du terme a permis « que soient pêle-mêle annexés à un baroque éternel le général de Gaulle et l’avant-garde littéraire, le jeu d’un footballeur et des recettes de cuisine », en rendant presque impossible d’en établir une définition arrêtée.

---

**Mots-clés :**

---

> La pensée moderne s’est peut-être inventé le baroque comme on s’offre un miroir[1].

Au cours des années 1950-60, le « baroque » devient signe pour une variété extrêmement large de situations et d’objets, au point qu’il aurait pu figurer, à côté du « *bifteck* » ou de la « Publicité de la profondeur », parmi les mythologies de Roland Barthes. D’une manière similaire au processus subi par ces « mythes », de *sens,* le terme s’est transformé en *forme*, transformation au cours de laquelle « le sens éloigne sa contingence ; il se vide, il s’appauvrit, l’histoire s’évapore, il ne reste plus que la lettre[2] ». Ainsi, l’« inflation désordonnée » du terme a permis « que soient pêle-mêle annexés à un baroque éternel le général de Gaulle et l’avant-garde littéraire, le jeu d’un footballeur et des recettes de cuisine », en rendant presque impossible d’en établir une définition arrêtée[3].

Cette évolution vers une sorte de palimpseste sémiotique trouve son origine dans une période relativement récente : au début du XX$^{ème}$ siècle le mot, qui indiquait jusqu’alors

la production artistique d'une période historique précise, en arrive à désigner l'un des caractères atemporels de la sensibilité humaine. Rappelons rapidement les étapes principales qui scandent l'histoire critique du mot, ancrée dans des échanges intellectuels européens. Si Jacob Burckhardt est parmi les premiers, dans son *Cicerone*[4], à utiliser l'adjectif pour désigner un art et un style conçus dans la continuité de la Renaissance, on doit la première étude approfondie à Heinrich Wölfflin, son disciple et successeur à l'Université de Bâle. En 1888, ce dernier publie le texte fondateur *Renaissance und Barock*[5], qui circulera rapidement dans les décennies successives en influençant en particulier la critique anglaise et italienne. Commence ainsi un *revival* baroque qui marquera tout le XX$^{ème}$ siècle, même si l'intérêt qu'on a porté à la notion n'a pas été toujours positivement connoté. On a un exemple majeur d'une attitude ambiguë chez Benedetto Croce, qui en 1929 publie *Storia dell'età barocca in Italia*[6]. Ce livre joue un rôle paradoxal : s'il se trouve à l'origine du processus de redécouverte du « baroque historique » (notamment par le travail considérable de réédition de textes mené par Croce), il condamne en même temps la notion ainsi que le XVII$^{ème}$ siècle, en stigmatisant la production de cette période en tant qu'expression du « laid artistique ». Il ne faut attendre que très peu, toutefois, pour voir émerger une position à l'opposé de la conception de Croce, à savoir celle du critique espagnol Eugenio D'Ors qui, en 1931, publie *Du baroque*. Dans ce texte, qu'on retrouvera plus loin, D'Ors est le premier à parler du « baroque » en tant qu'*eon*, à savoir « une constante qui se retrouve à des époques aussi réciproquement éloignées que l'Alexandrisme de la Contre-réforme ou celle-ci [les années 1930] de la période "fin de siècle[7]" ». Si l'intérêt pour cette catégorie est donc constant depuis la fin du XIX$^{ème}$ siècle, c'est dans le deuxième après-guerre que « la guerre de reconquête [se mue] en marche triomphale[8] », et que la notion « fait événement », comme le confirme l'étendue des études dédiées au sujet. À cause de la circulation incontrôlée du terme, de quel côté qu'on se tourne, dès lors, en matière de « baroque », on est constamment hanté par la menace du trop-plein. Les différentes significations s'ajoutent et se superposent les unes aux autres jusqu'à brouiller les limites du domaine légitime de son utilisation[9].

Toutefois, bien que le cas du « baroque » soit sans doute extrême de ce point de vue, il s'agit là, à bien voir, d'un destin que partagent d'autres catégories utilisées couramment dans l'histoire littéraire et artistique. À l'instar des notions comme celle de « réalisme », de « romantisme » et de « modernisme », entre autres, cette étiquette, se prêtant aux usages les plus disparates, devient un mot vague, permettant d'établir des rapprochements métaphoriques sur lesquels on prétend fonder des interprétations historiques[10]. Si on peut parler du « baroque » comme d'un « mythe » contemporain, ce n'est pas en ce qu'il désignerait une « essence » de l'esprit, mais plutôt au sens où Barthes définissait le mythe comme étant proche « de ce que la sociologie durkheimienne appelle une "représentation collective[11]" ». Pour comprendre les raisons de l'attraction que le « baroque » a exercée et continue d'exercer, il convient donc d'adopter une approche qui, s'inspirant de l'histoire sociale des structures mentales collectives, s'interroge sur ce que le terme de « baroque » a permis de dire et a permis de faire, plutôt qu'en tant que concept qui servirait à désigner des qualités intrinsèques

aux œuvres. Nous nous proposons donc d'aborder la notion dans une optique qui pense celle-ci « comme un objet relationnel et positionnel se prêtant à des usages stratégiques, antagonistes et conflictuels[12] ». Autrement dit, comme l'un des instruments utilisés dans la lutte des représentations qui anime les champs culturels.

Il s'agira dans ce qui suit d'analyser la période du succès maximal de la notion, les années 1950-60, en concentrant notre attention sur deux pays, la France et l'Italie, dont l'analyse nous permettra d'illustrer l'affirmation suivante, qui ouvre l'entrée « baroque » du *Dictionnaire des intraduisibles :* « l'évidence de sa traduction dans toutes les langues européennes masque les signifiés multiples du mot[13]. » Si la notion de « baroque » voyage entre l'espace italien et l'espace français, devenant par-là l'indicateur d'une synchronisation réelle au niveau européen dans le domaine de la culture, derrière ce mot se cache en effet une variété d'enjeux et d'objets. L'« âge baroque » oublié resurgit, en prenant part au renouveau général qui investit à la fois la création et la critique, mais cela en suivant les logiques propres aux traditions intellectuelles de chaque pays. Cette réévaluation n'est possible, ensuite, que grâce à l'intérêt de toute une partie des acteurs du champ culturel, parmi lesquels on trouve également une nouvelle génération de critiques littéraires qui s'approprient la notion pour opérer un deuxième type de transfert, cette fois-ci vers leur discipline. Les décennies 1950-60, au cours desquelles ce transfert a lieu, sont une période de transition, qui s'ouvre et se clôt par deux crises historiques majeures : d'une part la fin de la deuxième Guerre Mondiale, avec les conséquences que cela comporte en termes de réorganisation de la vie civile et culturelle, d'autre part la crise de Mai 1968, qui affecte énormément le champ intellectuel et universitaire[14]. Ces facteurs historiques jouent un rôle capital dans la reconstruction de la genèse des usages du « baroque littéraire ». Ils entraînent, d'une part, un effet de superposition temporelle : la plupart des critiques se référant à la notion ont souligné, en effet, la proximité qu'elle permet de mettre au jour entre l'histoire sombre du XX$^{ème}$ siècle et les événements historico-politiques qui caractérisent le XVII$^{ème}$ siècle. L'association du « baroque » avec une période marquée par la catastrophe et le trauma qui dérive de ce rapprochement temporel contribue à faire de celui-ci un horizon de compréhension à l'intérieur duquel situer le contemporain. Les moments de crise se configurent, d'autre part, comme des « temps ouverts où tous les avenirs paraissent possibles[15] », et au cours desquels peut avoir lieu une restructuration des appareils cognitifs et conceptuels. Ce sont des temps propices à la révision des schémas collectifs de perception et à l'émergence de notions qui avaient du mal à circuler et à s'imposer avant.

Après avoir reconstruit quelques-uns des enjeux des opérations historiographiques qui mènent à la réévaluation de la notion en France et en Italie, nous interrogerons les usages du « baroque littéraire ». Pour ce faire, nous concentrerons notre attention sur les écrivains Carlo Emilio Gadda et Claude Simon. Les usages de la notion dans leurs cas sont particulièrement éclairants, puisqu'ils montrent les différents enjeux que celle-ci recouvrait dans l'après-guerre. Il ne s'agira donc pas tant d'analyser en quoi les œuvres de Gadda et de Simon peuvent être considérées comme baroques, mais plutôt de se demander pourquoi, ou comment, les critiques, et les écrivains eux-mêmes, ont eu

recours à cette notion parmi d'autres disponibles.

## France : la montée du « baroque » entre « génie classique » et structuralisme

En tant que travail de révision historiographique, les débats autour du baroque adviennent principalement à l'intérieur et aux marges du champ académique. Laissant de côté les quelques voix isolées qui s'expriment en sa faveur avant la deuxième Guerre Mondiale, le premier moment important de visibilité est constitué sans doute par la publication, en 1949, d'un numéro de la *Revue des sciences humaines*, qui, en réunissant les chercheurs travaillant sur ce sujet, visait un bilan de la recherche francophone[16]. Pour voir comment la notion se dé-historicise et arrive à être utilisée pour les œuvres littéraires, il faut porter l'attention sur la figure en particulier de Jean Rousset, « maître-pilote en Baroque[17] ». Né en 1910, il se forme à l'université de Genève, en suivant entre autres les cours d'Albert Thibaudet. Il commence à travailler sur le thème du « baroque », qui sera le cadre de toutes ses recherches, en rédigeant une thèse sous la direction de Marcel Raymond[18], qui, s'étant déjà intéressé au sujet, le guide vers ce choix. Sa thèse, publiée en 1953, apparaît sous le titre *La littérature de l'âge baroque en France*, ouvrage dont le succès sera considérable.

> Je me suis mêlé dans les années 50-60, à ce qui fut une découverte collective, faut-il dire même l'invention d'un baroque littéraire en France ; ce fut le travail d'une génération d'après-guerre, préparé dès le début du siècle dans les cercles restreints d'historiens de l'art, surtout hors de France[19].

De ces quelques mots qui nous renvoient à cette période, retenons en particulier le caractère international de cette découverte collective. Que l'impulsion à la réévaluation du « baroque » vienne de la part des « francophones » suisses tels Rousset et Raymond, situés dans une sorte de « lieu de médiation » entre la France et le reste de l'Europe et par-là moins impliqués dans les contraintes du champ académique français, n'est pas pour surprendre[20].

Pour les tenants de la norme classique, alors dominante en France, la réhabilitation de « l'âge baroque » comportait une série de conséquences non secondaires, qui étaient, avant tout, d'ordre géopolitique. Comme Rousset l'affirme dans son livre pionnier, en matière de « baroque » « la France tient son rôle dans un concert ; il est impossible d'étudier et d'estimer ce rôle en l'isolant de l'étranger [...] Ce qui ressort de ces recherches c'est que la France reçoit, ou refuse, plutôt qu'elle ne donne[21] ». On comprend bien qu'accepter un tel constat et légitimer la notion de « baroque » signifiait, en somme, renoncer au primat de la « littérature nationale » en mettant par là en danger son identité. Du point de vue du contenu ensuite, le « baroque » apparaît comme l'expression de l'irrationnel, du désordre, de l'instabilité, de l'outrance. Suivant une logique binaire que son insertion visait justement à déconstruire[22], il résumait,

autrement dit, tous les traits contraires à l'« esprit français », qui, selon la définition donnée par des historiens de la littérature aussi influents que Nisard et Lanson, est « classique » par définition et serait l'incarnation, ou l'expression, « de la logique elle-même[23] ». Ce qui se profile au cours de ces débats est l'affrontement entre deux conceptions incompatibles du passé littéraire et de la nation contemporaine, et, plus précisément, le questionnement du rapport même que ces deux termes doivent entretenir. L'horizon idéologique que ces oppositions dévoilent dans l'après-guerre est mis en avant par un observateur attentif tel que Roland Barthes, qui reconnaît comment dans cette lutte de valeurs, « ce qui est français – le général de Gaulle en a donné une définition – c'est ce qui est "régulier, normal, national"[24] ».

Afin de comprendre les raisons profondes qui sont à la base de l'intérêt qui se développe autour du « baroque », il faut donc prendre en compte les conflits qui structuraient plus largement l'espace académique de l'époque ainsi que l'espace culturel en général. Revenant à Rousset, sa trajectoire elle-même, les intérêts qui animent ses recherches successives ainsi que le type de lecture des textes qu'il propose sont très significatifs à cet égard. Sous tous ces aspects Rousset est en effet très proche des représentants d'un courant qui, encore embryonnaire dans les années 1950, émergera dans la décennie suivante sous l'étiquette de « nouvelle critique [25]». En proposant une approche transdisciplinaire faisant interagir l'histoire littéraire avec des disciplines naissantes, telles la linguistique structurale et la sémiotique, des penseurs comme Barthes, Genette, Todorov et Kristeva étaient en train de modifier la critique littéraire. Allaient dans cette même direction les membres de l'«école de Genève», dont Rousset était une figure de relief, qui partageaient avec la « nouvelle critique » la mise en question de l'histoire littéraire et l'attention portée aux dynamiques internes des textes[26]. Fondé sur une approche phénoménologique, l'acte critique était conçu par Rousset comme le résultat de la rencontre entre un homme et une œuvre. Sa conception novatrice prônait un regard subjectif, capable de se laisser guider par le plaisir que l'œuvre suscite, et de saisir l'organisation interne de celle-ci. Le corpus des œuvres « baroques » et l'usage de la catégorie elle-même, abordés dans cet esprit, se constituent, même et peut-être surtout du point de vue méthodologique, comme une enclave de liberté à l'abri de la *doxa* académique ainsi qu'une sorte de laboratoire où expérimenter des lectures nouvelles des textes. C'est justement à partir des recherches sur le XVII$^{ème}$ siècle que Rousset conçoit *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*[27]. Cet ouvrage publié en 1962 eut un succès important : en plaçant le concept de structure dans le titre et dans l'exergue, l'auteur marquait une association claire avec le structuralisme dont l'influence était de plus en plus importante.

Tous ces conflits, qui restent latents pendant environ une décennie, acquièrent une visibilité soudaine en 1966, quand éclate l'« affaire Barthes-Picard ». Établissant une opposition nette entre une critique universitaire conservatrice et une critique d'avant-garde, cette querelle impose une unité à deux camps qui étaient loin d'être homogènes et oblige l'ensemble du monde critique, directement ou indirectement, à prendre position[28]. Bref, en observant les réseaux à travers lesquels la notion de « baroque » est

promue en France, on s'aperçoit que ce sont des réseaux proches de ceux qui ont été à la base de l'essor du structuralisme, et parfois les mêmes. Le « baroque littéraire » entre ainsi dans l'arsenal de concepts et de méthodes à disposition de l'avant-garde intellectuelle de l'époque, destinée à changer radicalement le panorama théorique français et international.

Cette reconstruction sommaire des enjeux que la notion de « baroque » recouvre dans le champ français des années 1950-60 montre que les jugements critiques qu'on lui porte, qu'ils soient positifs ou négatifs, dépassent largement la sphère purement esthétique, en se chargeant d'enjeux d'ordre moral et idéologique. Cet aspect n'apparaît que davantage quand on se tourne du côté italien, où le nombre d'agents du champ qui s'intéressent à la notion et qui l'adoptent à un moment ou à un autre est impressionnant. Pour que notre reconstitution soit complète et pour qu'elle rende justice à l'ampleur caractérisant la reprise des études sur le « baroque », il faudrait prendre en compte des figures aussi diverses que Pier Paolo Pasolini et Roberto Longhi, Carlo Calcaterra, Italo Calvino, Giovanni Getto, Ezio Raimondi et Enrico Filippini[29]. Faute de pouvoir les aborder tous, nous allons concentrer notre attention sur Luciano Anceschi, qui est peut-être le chef de ce concert de voix baroques et qu'on peut considérer comme un véritable « passeur » de la notion en Italie, ainsi qu'un pont entre le champ académique et le champ littéraire. Né en 1911 à Milan, il est élève d'Antonio Banfi, figure de premier plan de la philosophie italienne des années 1930. C'est en fréquentant ses cours qu'Anceschi commence à s'intéresser à la phénoménologie, expérience qui va entrecroiser à maints égards son intérêt pour le « baroque[30] ». Il commence à travailler sur ce dernier à la suite de la découverte des textes de Carlo Calcaterra, et en particulier du livre *Il Parnaso in rivolta*, dans lequel le XVIIème siècle, contre la vulgate courante, est présenté comme une période ayant des liens profonds avec la modernité[31]. Calcaterra est à son tour la voie d'accès aux travaux d'Eugenio D'Ors, dont Anceschi traduit *Du baroque* en 1945, en accompagnant la traduction par une préface qui constitue le premier texte qu'il consacre au sujet[32].

On peut interroger les raisons de cette importation en prenant en considération les trois opérations qui caractérisent, selon Pierre Bourdieu, l'« import-export » intellectuel : la « sélection » (qu'est-ce qu'on traduit ?), le « marquage » (qui traduit ? comment et pourquoi ?) et la « lecture » (quelles catégories de perception guident l'interprétation[33] ?). Quant au choix du texte D'Ors, celui-ci semble motivé par des raisons qui sont les mêmes que pour Rousset. Pour celui-ci l'ouvrage du critique espagnol, bien qu'il n'ait pas fait l'objet d'une traduction, restait quand même un repère fondamental. D'une part, il s'agissait d'un livre qui, en fournissant une interprétation positive du « baroque », permettait aux deux critiques d'en revendiquer la valeur contre le primat du classicisme pour l'un, et la position de Croce pour l'autre[34]. D'autre part, en étudiant le baroque comme une notion transhistorique et en faisant abstraction de son contexte de départ, D'Ors rendait celle-ci disponible et applicable à d'autres contextes et, surtout, à d'autres disciplines. De notion dont la pertinence se limitait à l'espace restreint de la recherche historique, elle devenait une notion qui pouvait interagir avec un vaste ensemble de phénomènes contemporains. Ainsi, si la « découverte » du

« baroque » était en Italie, comme dans le cas français, un événement en grande partie interne à la critique universitaire, elle finit par intéresser également l'espace de la création artistique, et ceci en grande partie grâce, précisément, à la position double d'Anceschi. Ce dernier en effet, en plus d'être universitaire, était l'une des figures de pointe de la *neoavanguardia*, mouvement littéraire et poétique qui influença de manière importante la vie culturelle du pays pendant une décennie et dont il était un animateur infatigable. La principale revue de la *neoavanguardia*, *il Verri*, fondée par Anceschi lui-même, en 1958 consacre au « baroque » un numéro spécial, expliquant les raisons de son actualité et dédiant plusieurs articles aux écrivains du XVII$^{ème}$ siècle. L'une des caractéristiques de l'approche d'Anceschi, dans laquelle on peut lire une volonté d'internationalisation qui était assez répandue dans l'après-guerre, est la conviction que l'étude de cette notion doit se faire dans une perspective européenne, là où Croce l'avait menée dans une perspective strictement nationale. En plus de signifier une ouverture aux productions artistiques étrangères et la promotion d'études comparées entre celles-ci et les œuvres italiennes, cela implique également une attention portée aux débats critiques internationaux. La preuve en est le fait qu'une section du numéro monographique de *il Verri* présentait les comptes-rendus des ouvrages critiques étrangers qui venaient de sortir sur le sujet. Parmi ceux-ci le livre de Rousset, dont l'importance est attribuée au fait qu'il est le premier à considérer les formes littéraires par référence aux formes figuratives[35]. La médiation étrangère, d'abord espagnole, française ensuite, est donc fondamentale pour pouvoir opérer le « rachat historiographique », qui est l'un des objectifs déclarés d'Anceschi[36] et qui vise la modification des paradigmes historiographiques dominants jusqu'alors. Mais encore d'autres raisons accompagnent le choix d'un numéro monographique, comme on le comprend en lisant l'introduction, où on parle de la centralité de cette thématique :

> Il n'y a sans doute pas de question plus controversée au sein de la critique [que celle du baroque]; elle englobe dans son système de relations un ordre très ample de structures [...] vraiment fondamentales, et, en même temps, elle semble se référer à ce que nous sommes aujourd'hui, il s'agit d'une notion qui nous révèle notre conscience d'hommes contemporains[37].

Le choix de faire de cette revue l'un des organes de diffusion du « baroque » est très significatif, car il indique l'intention explicite de le rendre solidaire des programmes théoriques et poétiques de l'avant-garde littéraire. Que cette réflexion sur le « baroque » occupe une place importante parmi les sources qui ont servi à Umberto Eco (à l'époque jeune critique recruté par Anceschi comme contributeur de *il Verri*) pour l'élaboration de la notion d'« œuvre ouverte » n'est pas pour surprendre. Car cette notion renvoie clairement à celle de « forme ouverte », formulée par Wölfflin comme un terme constituant l'un des cinq couples censés représenter l'opposition entre l'art baroque et l'art classique[38].

Pour comprendre pleinement la troisième des opérations qui accompagnent l'importation de la notion de « baroque » en Italie, la « lecture » faite par Anceschi, il

faut la situer dans le contexte de l'après-guerre. Celui-ci est marqué par des changements profonds qui comportent la réorganisation radicale des milieux politiques et intellectuels[39]. Si on assiste à l'émergence de phénomènes nouveaux dans le domaine à la fois de la théorie et de la création, tel justement la *neoavanguardia*, les systèmes de pensée qui dominaient avant la guerre, ainsi que les figures auxquelles ils étaient associés, ne disparaissent pas pour autant. C'est bien le cas de la figure de Croce, dont la conception de l'historiographie littéraire constitue un dernier élément à prendre en considération pour compléter le cadre à l'intérieur duquel la discussion autour du « baroque » prend tout son sens. Comme nous l'avons vu, Croce définit le « baroque » comme l'expression du « laid artistique », d'une sensibilité qui, au lieu de suivre les lois esthétiques, est le résultat de la logique du caprice et de l'hédonisme. En choisissant la voie facile qui remplace la recherche de la vérité par la construction d'un effet excitant et stupéfiant, le « baroque » devenait à ses yeux l'expression de la lâcheté et de la perversion morales[40]. Le succès durable de cette lecture s'explique par le fait qu'elle était constitutive d'une économie narrative dont l'objet était, encore une fois, l'identité nationale, racontée à travers son histoire littéraire. Promue par des critiques comme Girolamo Tiraboschi et surtout Francesco De Sanctis, et avalisée, du côté des écrivains, par des figures comme Alessandro Manzoni et Giacomo Leopardi, la version officielle considérait la période du *Risorgimento*, donc le moment de fondation de la nation unie, comme la réaction héroïque à environ deux siècles de décadence, inaugurés justement par le XVII$^{ème}$ siècle baroque. Le « paradigme de la décadence » ne cesse d'être objet de discussion après la deuxième Guerre Mondiale, quand il trouve de nouveaux défenseurs dans les représentants de la gauche officielle, qui ranime la position de Croce à travers une lecture marxiste filtrée par la pensée d'Antonio Gramsci, dont la publication des œuvres complètes a lieu ces mêmes années[41].

Les catégories de perception du champ d'accueil, fonctionnant comme un « prisme déformant[42] », orientent donc l'importation de la notion de « baroque » en la faisant entrer en dialogue avec les conflits de l'époque. Devenant objet de polémique surtout à l'intérieur de l'historiographie marxiste, elle se trouve en profonde résonance, en particulier, avec les débats contemporains autour de l'héritage moral de la Résistance et avec la question liée du rôle des intellectuels[43]. Ceci à cause de l'image, souvent promue au cours de ces années, de la Résistance conçue comme un deuxième *Risorgimento*, qui, tout aussi bien que ce dernier, serait la réaction héroïque à une époque sombre, représentée dans son cas par le régime fasciste[44]. Ainsi chargée de connotations politiques, la catégorie de « baroque » finit par indiquer des positions hétérodoxes, contraires à celles de la gauche officielle. Avec un flair que sa position d'observateur étranger ne fait qu'aiguiser, Jean-Paul Sartre, qui au début des années 1950 séjourne à Rome, semble saisir, en les exaspérant peut-être, ces conflits idéologiques à l'intérieur desquels le « baroque » était pris. Dans un texte qu'il rédige au cours de son séjour romain, après avoir présenté cet art comme l'un des premiers exemples de « moyen de propagande[45] », il conclut ses notes de condamnation par le commentaire suivant : « Les Italiens d'aujourd'hui datent de la Contre-Réforme. Leur pathétique, leur goût de la vitesse, leur sinuosité, l'éloquence. La politique de 1870 à 1900, baroque. Mussolini : baroque[46]. »

## Transferts littéraires

Si du côté de ses détracteurs la notion constitue, comme on l'a vu, une menace pour l'intégrité du canon littéraire et, plus généralement, pour l'histoire récente de la nation, pour les critiques qui se l'approprient, son importation depuis l'histoire de l'art apparaît, en réactivant la mémoire d'une époque et d'un corpus d'ouvrages oubliés, comme un instrument de subversion. Du même coup, elle a servi, d'un côté, à consolider la position de ces critiques, nouveaux entrants dans le champ, et de l'autre, comme nous l'avons vu en particulier dans le cas de la France, à légitimer une conception spécifique de la littérature, ainsi que des œuvres contemporaines se rattachant à celle-ci. Malgré le risque d'anachronisme et d'imprécision auquel cette opération expose, l'association établie entre une production littéraire et artistique ancienne, alors reconnue par la critique qui se présente comme la plus novatrice de l'époque, avec des textes contemporains apparaît comme une manière de légitimer ces derniers. Par définition (encore) inclassable, la littérature contemporaine demande toujours des points de repères pour être située, d'autant plus si ces références apparaissent comme des lettres de noblesse.

Si tout transfert interdisciplinaire entraîne un processus de re-sémantisation, on peut interroger les enjeux de l'application de la notion de « baroque » à des œuvres contemporaines. Les écrivains qui y font référence dans l'après-guerre étant nombreux, nous avons décidé de concentrer notre attention sur Carlo Emilio Gadda et Claude Simon, à cause de leur position dans leurs champs respectifs, à maints égards homologue et comparable. Suivant les analyses de Gilles Philippe et de Julien Piat, les années 1950 sont marquées par le primat des questions stylistiques par rapport à l'attention portée traditionnellement aux contenus littéraires et elles inaugurent une période au cours de laquelle les choix linguistiques des écrivains deviennent l'indicateur principal des enjeux idéologiques et sociaux de leurs œuvres[47]. Qu'on pense aux réflexions de Roland Barthes dans ces années, notamment à l'idée d'une « morale de la forme », laquelle indique très bien ce déplacement du plan thématique au plan formel. Il apparaît dès lors fructueux d'appréhender le champ littéraire à partir des prises de position stylistiques et d'esquisser une sorte de « cartographie des styles » des années 1950, en reprenant les travaux de Philippe et Piat eux-mêmes. Faisons l'hypothèse que le « baroque » a une place dans cette cartographie et qu'il permet aux écrivains de se situer parmi les possibles littéraires de l'époque. Dans un espace relationnel à l'intérieur duquel les styles coexistent et signifient les uns par rapport aux autres, le terme de « baroque » en vient donc à indiquer l'une des « écritures » possibles. Celle-ci occuperait une position qui s'oppose, d'une part, aux « écritures politiques » (ou « révolutionnaires »), à cause de l'ambiguïté idéologique dont le terme « baroque » est chargé ; d'autre part, aux « écritures classiques », par sa portée expérimentale ; ensuite à une nébuleuse de termes, similaires et parfois interchangeables, tels que « minimalisme », « degré zéro de l'écriture » ou « écriture blanche », et qui indiquent tous le code stylistique et narratif dominant de ces années[48]. L'usage d'un langage complexe et recherché, fondé sur une poétique de l'excès et de l'indirection, qui caractérise le style baroque, apparaissait, pendant ces années, comme l'indicateur

d'un *ethos* élitiste, ou aristocratique – un style se doublant d'un *ethos*, donc exprimant en termes formels une position éthique. Se soustrayant à la norme, incarnée par un langage limpide garantissant la communication et fondé sur une intention démocratique, il devenait objet polémique. Des reproches proprement littéraires pesaient donc également sur le terme, à côté de ceux plus ouvertement idéologiques que nous avons vus. L'imaginaire stylistique baroque était perçu comme anormal, excédant le commun et tombant par-là dans l'illisibilité. Or cette accusation fut souvent adressée, aux cours de ces années, à des écrivains comme Gadda et Simon.

Que le champ des possibles stylistiques français soit comparable à l'italien, se confirme par le fait, par exemple, que les mêmes étiquettes circulent entre ces deux espaces. Et ceci à partir, évidemment, de celle de « baroque », jusqu'à celle de « degré zéro de l'écriture », qui est importée en Italie où elle sert au critique Gianfranco Contini pour caractériser le style d'un écrivain comme Alberto Moravia[49]. Ainsi tous ces aspects qu'on vient de présenter nous semblent s'appliquer aux choix d'écriture faits par Claude Simon et par Carlo Emilio Gadda. Mais il convient d'approfondir cette question dans les pages suivantes, en déclinant à présent les spécificités de chaque écrivain.

## Gadda et l'encombrante étiquette de « baroque »

Carlo Emilio Gadda, écrivain actif depuis le début des années 1930, mais envers qui la critique, à l'exclusion de quelques exceptions, est restée indifférente jusqu'à assez tard, connut dans l'après-guerre un succès considérable, en particulier à partir de 1957, année de publication de son dernier livre – *Quer Pasticciaccio brutto de via Marulana*. C'est à partir de ce moment que s'entame un processus de réception et de consécration, au cours duquel son œuvre devient, aux yeux de beaucoup, un modèle pour le renouveau du roman italien. Le « baroque » a fini par constituer un *topos* de la critique qui depuis lors a consacré à cet écrivain une attention constante. L'adoption de ce terme date des années 1930, quand le critique Giuseppe De Robertis l'emploie dans un essai où, loin de l'imposer arbitrairement, il le reprenait du texte de Gadda lui-même. Il sera utilisé par la suite régulièrement, souvent comme synonyme de *maccheronico* ou de grotesque, ou encore pour renvoyer au plurilinguisme qui caractérise cet œuvre[50]. Gadda est donc le premier à faire référence à l'imaginaire baroque et à utiliser l'adjectif dans ses romans, parfois pour renvoyer à des modèles artistiques précis, d'autres fois simplement, en l'utilisant comme synonyme de « bizarre », ou, dans l'acception de « baroquisme », comme synonyme de « précieux » et « sophistiqué ». Du point de vue du style ensuite, c'est encore Gadda lui-même qui, en faisant l'inventaire des possibilités qui caractérisent son écriture, parle d'une manière « *meravigliosa 600* », qui appelle comme modèle le ton emphatique et la recherche d'un effet de surprise caractérisant les œuvres du XVII$^{ème}$ siècle[51]. Il s'agit enfin, également, d'une référence philosophique, car le « baroque » renvoie à des philosophes, tels Spinoza et en particulier Leibniz, qui sont à la base de la formation de Gadda et dont la pensée est fondamentale pour la construction du système de compréhension du monde sur lequel se fonde son œuvre.

Et pourtant, malgré ces nombreuses références qui semblent le rapprocher de cette catégorie, Gadda a toujours montré une méfiance à son égard, méfiance qui apparaît plus évidente, et plus motivée, dans les années de l'après-guerre. L'âpre conflit de valeurs au centre duquel la notion de « baroque » se trouvait alors, et que nous avons vu dans les pages précédentes, joue, en effet, pleinement chez cet écrivain, qui, par la complexité de ses intérêts et la singularité de son œuvre, occupe une position difficile à définir. Si la catégorie de « baroque » avait été élue, d'un côté, par la *neoavanguardia* pour indiquer une esthétique et un style expérimentaux répondant le mieux aux exigences de la contemporanéité, pour les écrivains proches du néoréalisme et ayant des positions politiques de gauche, elle était surtout connotée négativement. Le terme était en effet synonyme de désengagement, sinon, dans le pire des cas, comme le parallèle de Sartre le laisse entendre, l'expression d'une position réactionnaire. Gadda, qui en 1950 avait exprimé publiquement son aversion pour l'esthétique néoréaliste et dont les positions politiques étaient loin d'être progressistes, percevait l'étiquette de « baroque » comme une menace qui lui aurait enlevé les faveurs de tout un pan important de la critique, au moment où commençait la publication d'une partie de son œuvre chez Einaudi, éditeur déjà prestigieux qui était à l'époque l'un des représentants de la gauche militante italienne. D'autre part, Gadda est attentif à prendre ses distances avec cette notion sans doute pour ne pas être confondu avec la production avant-gardiste, à laquelle il était souvent, et malgré lui, associé[52]. La réaction de Pier Paolo Pasolini, l'un des écrivains de la nouvelle génération qui défend et promeut son œuvre, est très significative à cet égard. Conscient du risque de marginalisation, il propose de parler de « baroque-réaliste », aussi pour distinguer Gadda du « décadent » D'Annunzio[53]. Pasolini adopte par là une stratégie de légitimation qui, en associant le « baroque » avec le « réalisme », label alors très en vogue, permettait de libérer l'œuvre gaddienne du soupçon de désengagement.

Bref, la position de Gadda à l'intérieur de ces conflits qui structurent le champ littéraire italien ne saurait être minimisée quand il s'agit d'expliquer la « question du baroque » chez cet écrivain, qui est souvent abordée, au contraire, uniquement par le biais d'une lecture interne[54]. À défaut de la resituer dans ce contexte historique et idéologique, on reste perplexe face à des réactions constamment contradictoires et presque schizophréniques : d'un côté un Gadda qui, au cours des années 1950, contribue au renouveau de l'intérêt pour l'époque baroque en traduisant les textes des Espagnols du « *Siglo de oro* », qui jouent dans son œuvre, d'ailleurs, un rôle fondamental d'inspiration[55]. De l'autre côté, moins de dix ans plus tard, un Gadda qui dans la postface à l'édition de *La cognizione del dolore* publiée chez Einaudi, refuse tout voisinage avec cette notion, en offrant comme excuse ce qui apparaît à de nombreux critiques comme un raccourci logique. Plutôt qu'un parti pris esthétique en soi difficile à définir, ce qui oriente l'attitude de Gadda, en la rendant inévitablement ambiguë et complexe, c'est sans doute la signification que l'actualité confère à la notion de « baroque » : l'ensemble des conséquences que déclenche la relecture du passé en fonction des enjeux du présent, les discours et les positions qu'elle sert à légitimer.

## Simon, expérimentation entre littérature et peinture

Au niveau du discours tenu par l'écrivain, la présence du « baroque » chez Claude Simon est beaucoup moins importante que chez Gadda et ne constitue jamais l'objet d'une confrontation directe. D'une manière générale, Simon explicite rarement ses choix théoriques, et ce point ne fait pas exception. Comme pour d'autres aspects de son œuvre, le lecteur doit s'appuyer sur les textes eux-mêmes, qu'il faut souvent considérer comme des « manifestes pratiques[56] ». Malgré cette absence de déclarations directes, la critique s'est souvent ralliée à l'opinion de Jean Rousset, qui considérait l'œuvre de Claude Simon comme une manifestation contemporaine de l'esthétique baroque. Cette classification se fonde sur plusieurs traits : les renvois fréquents aux peintres de l'âge baroque tout d'abord ; ensuite les thèmes privilégiés (tels la mort, l'obscurité, l'illusion et plus en général tous les aspects qui sont reliés à l'isotopie théâtrale et au *topos* du *theatrum mundi*[57]) ; et enfin le style et l'écriture.

Au niveau du paratexte, la référence au « baroque » apparaît d'une manière explicite dans le sous-titre du roman publié en 1957, *Le Vent : tentative de restitution d'un retable baroque*. Cette allusion ne saurait être un hasard, puisqu'il s'agit du premier roman publié par Simon chez Minuit, celui qui va marquer un tournant dans sa trajectoire ainsi que dans son style. On pourrait interpréter ce sous-titre comme une « stratégie inconsciente[58] », permettant à Claude Simon, d'une part, d'inscrire son œuvre dans l'horizon intellectuel dont nous avons esquissé les contours ; de l'autre, de souligner les aspects stylistiques qui relient son écriture aux recherches du pôle expérimental, tel qu'il est décrit par Piat[59].

On peut conclure par une dernière considération, d'ordre méthodologique. « Peut-on transférer un ordre formel du registre plastique au registre littéraire ? Qu'est-ce en littérature qu'une courbe ou une droite, un plan centré ou allongé, un vide ou un plein, une façade[60] ? ». Si les problèmes soulevés par ce transfert n'ont pas cessé d'occuper Rousset, qui, une décennie plus tard, revenait encore sur la légitimité de son opération, on devine comment le dialogue que ses recherches instaurent entre art et littérature pouvait plaire à un écrivain comme Simon. Le parallèle entre la peinture et l'écriture, en plus de guider toute sa pratique d'écrivain, est à la base de l'interprétation qu'il donne de l'histoire du roman. L'évolution de la peinture, depuis les premières formes artistiques, qui avaient comme fonction principale celle d'être des médiums et des instruments d'édification au service de la religion, a amené à la peinture moderne, enfin libérée de la tyrannie du sujet. Ce qui n'a pas manqué d'avoir des conséquences sur le peintre lui-même, dont la fonction s'est trouvée

> en quelque sorte inversée et le savoir ou, si l'on préfère, le sens est passé d'un côté à l'autre de son action, la précédant dans un premier temps, la suscitant, pour, à la fin, résulter de cette action même, qui va non plus exprimer du sens mais en produire[61].

Si les arts visuels ont réalisé effectivement cette évolution, elle restait encore en grande partie une idée régulatrice pour la littérature. Le renvoi au « baroque » indiquait ainsi pour l'écrivain un projet théorique, la volonté de transposer un modèle pictural, en marquant par-là la distance entre le roman « du présent » et le roman « traditionnel », qu'il s'agissait pour Simon de dépasser[62]. Mettre le roman sur le même plan que la peinture signifiait, par ailleurs, en revendiquer la légitimité de visées artistiques qui n'allaient pas de soi dans ces années-là. C'était, plus précisément, pour Claude Simon, une manière de creuser l'écart entre la « littérature engagée » et lui-même, en prenant ses distances par rapport à Sartre, qui situait la peinture du côté de la poésie, dans une opposition nette avec la prose.

# Conclusion

Loin de prétendre présenter une étude exhaustive, nous nous sommes limités à donner un aperçu des enjeux complexes que la notion de « baroque » recouvre dans l'après-guerre. L'analyse des différents espaces nationaux dans lesquels cette notion a été opératoire et des manières dont elle a été utilisée dans la production littéraire contemporaine nous aide à expliquer le succès que ce concept a eu dans cette période. Deux aspects en particulier ressortent de notre reconstruction. Tout d'abord, les significations du « baroque » se renouvellent constamment grâce aux effets d'un ensemble complexe de transferts, qui sont de type transhistorique, transnational, et interdisciplinaire. Ensuite, cette catégorie a été l'un des ressorts utilisés dans l'élaboration des révolutions symboliques et intellectuelles qui ont marqué la deuxième moitié du XX$^{ème}$ siècle. On peut répondre par la négative à la question que Jacques Roubaud posait dans un court article polémique, celle de savoir « si l'étiquette "baroque" [...] a jamais eu la moindre utilité explicative[63] ». Il faut, en revanche, souligner sa pertinence au niveau de l'analyse historique, puisqu'elle constitue une pièce importante du puzzle caractérisant l'état du champ culturel et intellectuel des années 1950-60. Il est sans doute fructueux de focaliser l'attention sur ce moment, à maints égards fondateur, où l'on observe les premières migrations de cette notion, qui ont continué de se produire jusqu'à aujourd'hui. On peut se demander, par exemple, si la mémoire de ces débats reste active dans le domaine du postcolonial, où le « baroque », dans sa version *néo*, semble être l'objet d'un vif intérêt, qui le fait migrer vers d'autres significations encore[64].

---

# Notes et références

[1]Gérard Genette cité par Dominique Viart, *Une mémoire inquiète : La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, 1997, p. 246.

[2]Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 224.

[3]Jeanyves Guérin, « Errances dans un archipel introuvable : notes sur les résurgences

baroques au XX$^{ème}$ siècle », dans Jean-Marie Benoist [dir.], *Figures du baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 339.

[4]Jacob Burckhardt, *Der Cicerone : eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1855), traduction française par Auguste Gérard à partir de la 5$^{e}$ édition, *Le Cicerone* : *guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, vol. 2, Paris, Firmin-Didot, 1885-1892.

[5]Traduit en italien en 1928 (Firenze, éd. L. Filippi) ; traduit en français en 1967 ; l'ouvrage majeur de Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, est traduit en français en 1953.

[6]Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia : pensiero- Poesia e Letteratura- Vita Morale*, Bari, Laterza, 1929.

[7]Eugenio D'Ors, *Du baroque*, Paris, Gallimard, 2000, p. 78. La première édition française sort en 1935 chez Gallimard, dans la traduction d'Agathe Rouardt-Valéry.

[8]Pierre Charpentrat, *Le mirage baroque*, Paris, Éditions de Minuit,

[9]Jusqu'à se confondre avec d'autres catégories : ainsi le « baroque » est souvent utilisé comme synonyme de modernisme, et sa version néo-baroque comme synonyme de post-modernisme. Voir Lois Parkinson Zamora et Monika Kaup [dir.], *Baroque new worlds : representation, transculturation, counterconquest*, Duke University Press, 2009.

[10]Voir Anna Boschetti, *Ismes*, *Du réalisme au post-modernisme*, Paris, CNRS éditions, 2014. Notre article s'inspire beaucoup de cette étude, qui propose une sociogenèse des catégories les plus employées dans l'histoire culturelle en reconstruisant les luttes dans desquelles les agents qui se les appropriaient étaient impliqués. Voir aussi les travaux de Christophe Charle, en particulier l'article « L'Habitus scolastique et ses effets. À propos des classifications littéraires et artistiques », dans *L'inconscient académique*, Zurich, Seismo-Verlag, 2006, p. 67-87.

[11]Roland Barthes, « La mythologie aujourd'hui », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 81-87.

[12]Walter Moser, « Résurgence et valences du baroque », dans W. Moser et N. Goyer, *Résurgences baroques : les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, La lettre volée, 2001, p. 30.

[13]Entrée « baroque » par C. Mignot dans Barbara Cassin [dir.], *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004, p. 157.

[14]Voir Anna Boschetti, *Isme*, *op.cit.*, et Boris Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968 : capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 158 (juin 2005), p. 30-61.

[15]Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 212.

[16]*Revue des sciences humaines*, publication de l'université de Lille, n° 55-56, 1949. Pour une reconstruction détaillée du numéro et de la position de la revue voir Guy Catusse**,** « Aux origines du "baroque littéraire" en France : 1935-1950. Aperçus historiographiques », *Les Dossiers du Grihl*, n° 2 (2012).

[17]On trouve cette formule dans la dédicace que Marcel Raymond met en exergue de son livre *Baroque et renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1955.

[18]Il est l'auteur du livre *Baroque et renaissance poétique*, *op. cit.*, ainsi que le traducteur du livre de Wölfflin *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1953.

[19]Jean Rousset, « Mon baroque », dans Michel Jeanneret [dir.], *L'aventure baroque*, Carouge-Genève, 2006, p. 49.

[20]Rousset reconnaît l'importance que les travaux des critiques italiens, de Croce à Anceschi, ont eu pour son travail et comment il s'est inspiré du renouveau de l'intérêt italien pour la notion afin de l'appliquer au contexte français. Voir J. Rousset, *Dernier regard sur le Baroque*, Paris, José Corti, 1998, p. 17. Sur l'apport des travaux critiques italiens et européens pour l'historiographie baroque française, voir Franco Simone, *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano, Mursia, 1968, en particulier le chapitre « I contributi europei all'identificazione del barocco francese », p. 298-328. Voir aussi Christophe Charle, *op. cit*., p. 77.

[21]Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1953, p. 237-238.

[22]Rousset le reconnaît explicitement : « Dès qu'on distingue ou qu'on oppose Baroque et Classicisme, la tentation est inévitable d'identifier Baroque et Romantisme, si forte est l'habitude de concevoir l'histoire littéraire en France comme la lutte de deux principes adverses alternant les défaites et les victoires ; on en conclut que tout ce qui n'est pas classique est romantique ; conclusion hâtive. L'introduction de la catégorie du Baroque dans notre histoire littéraire serait sans utilité si elle n'aboutissait qu'à substituer un terme à un autre ; elle se justifierait, en revanche, si elle pouvait servir à élargir le dispositif binaire traditionnellement employé », *La littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 251.

[23]Voir Désir Nisard, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1874, p. 22. Voir aussi Vincent Tapié plus récemment : « la civilisation française, par ses caractères généraux, par la qualité de sa discipline, mérite d'être reconnue irréductible aux autres civilisations, en dépit d'apparentements nécessaires. Elle se présente comme une réussite classique et ne peut accepter d'autre nom », *Le baroque*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1961, p. 86.

[24]Roland Barthes, « Réflexions sur un manuel », dans *Le bruissement de la langue :*

*essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 54. Barthes reconnaît la nature fonctionnelle de cette étiquette quand il parle du « baroque » comme d'un « mot provisoirement utile tant qu'il permet de provoquer le classicisme invétéré des lettres françaises », Roland Barthes, *op. cit.*, p. 284. L'intention de contrarier cette vision est reconnue explicitement par Rousset qui, dans un bilan des années 1970, écrit : « étant venue de l'étranger, la nouvelle catégorie avait d'autre part l'avantage d'imposer la vision européenne, de décloisonner une histoire littéraire et artistique trop longtemps hexagonale », Jean Rousset, « Sur l'actualité de la notion de Baroque », *Baroque* [en ligne], n° 09-10 (1980), http://baroque.revues.org/532.

[25]François Dosse, *Histoire du structuralisme*, tome I, *Le champ du signe : 1945-1966*, Paris, La Découverte, 1992. Pour le rôle joué par Barthes voir Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015.

[26]Voir Michel Jeanneret, « L'école de Genève ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 95e année, n°6, Presses Universitaires de France, 1995, p. 54-64.

[27]Jean Rousset, *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962. Le livre est dédié à Georges Poulet et on trouve en exergue de l'introduction la citation de H. James « Le mystère sacré de la structure ».

[28]François Dosse, *Histoire du structuralisme, tome I : le champ du signe 1945-1966*, Paris, La Découverte, 1991, p. 238.

[29]Voir Giovanni Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000.

[30]Pour la formation philosophique d'Anceschi voir le numéro spécial *Luciano Anceschi tra filosofia e letteratura*, « Studi di estetica : rivista semestrale fondata da Luciano Anceschi », n° 15, 1997.

[31]Carlo Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta : Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, Milano, Mondadori, 1940.

[32]Le livre sort chez l'éditeur Rosa e Ballo de Milan, et la préface signée Anceschi est titrée « Rapporto sull'idea del barocco ».

[33]Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 145, 2002, p. 3-8, p. 4.

[34]Anceschi lui-même l'explicite : « Tout en ne partageant pas entièrement la thèse D'Ors, j'ai pensé qu'il était convenable de faire connaître aux lecteurs italiens ces études sur le Baroque, pour une raison de pédagogie spirituelle, mais avant tout contre la position qui est si bien défendue par Croce », cité par Gillo Dorfles, « Luciano Anceschi e la "Disputa del BaroccoË® », dans *Luciano Anceschi tra filosofia e letteratura*, *op. cit.*, p. 13. Anceschi exprime ses positions anti-Croce dans plusieurs articles, dont une partie est recueillie dans le volume *Autonomia non è indifferenza :*

*scritti dal 1929 al 1963*, Rimini, Raffaelli Editore, 1997.

[35]Anceschi parle de l'influence de Rousset aussi dans « Contributo allo studio del barocco », dans *Retorica e barocco : actes du colloque III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, promosso dal centro internazionale di studi umanistici, Venezia Isola di San Giorgio Maggiore, Giugno 1954, p. 251-255. La critique francophone avait déjà joué un rôle important dans le cas d'Ungaretti, lequel considérait lui aussi comme central le lien entre le baroque et son œuvre ; voir à ce propos M. Lucarelli, « Un'idea modernista di Barocco ; note su alcune possibili mediazioni europee della concezione ungarettiana del Barocco », *Gli intellettuali italiani e l'Europa 1903-1956*, Lecce, Manni, 2007, p. 169-193.

[36]Lettre envoyée le 9 juillet 1958 à L. Anceschi, dans *Il laboratorio di Luciano Anceschi : Pagine, carte, memorie*, Milano, Libri Scheiwiller, 1998, p. 263.

[37]*il Verri*, n° 2 (1958), p. 5. V. O. : « *Non c'è forse oggi questione più assiduamente dibattuta nella critica ; d'altra parte, essa coinvolge nel suo sistema di relazioni un largo ordine di strutture (dottrinali, storico-culturali, e di « vita delle forme ») veramente fondamentali, e, nello stesso tempo, sembra avere un essenziale riferimento al nostro essere, è un connotato attivo e rivelatore della nostra consapevolezza di uomini contemporanei* ». Nous traduisons.

[38]Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, 1962, voir en particulier p. 38-39. Voir aussi U. Eco, « I primi numeri del *Verri* », dans *Luciano Anceschi tra filosofia e letteratura*, *op. cit*, p. 29-33.

[39]Voir Anna Boschetti, « La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970) », *Allegoria* [en ligne], n° 55, janvier-juin 2007, http://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n55/72-la-genesi-delle-poetiche-e-dei-canoni-esempi-italiani-1945-1970.html. Voir aussi du même auteur, « La recomposition de l'espace intellectuel en Europe après 1945 », dans Gisèle Sapiro [dir.], *L'espace intellectuel en Europe : de la formation des États-nations à la mondialisation*, Paris, La Découverte, 2009, p. 147-182.

[40]Benedetto Croce, *Storia dell'età barocca in Italia : pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Milano, Adelphi, 1996, p. 44 ; voir en particulier le chapitre « La vita morale », p. 571-597.

[41]Pour une reconstruction détaillée de ces débats, nous renvoyons à l'article d'Amedeo Quondam, « Il barocco e la letteratura. Genealogie del mito della decadenza italiana », dans *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco. Atti del convegno di Lecce 2000*, Roma, Salerno, 2002, p. 111-175.

[42]Pierre Bourdieu, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, *op. cit.*, p. 8.

[43]Voir toujours Amedeo Quondam, « Il barocco e la letteratura. Genealogie del mito della decadenza italiana », *op. cit.*, p. 152-157.

[44]Voir M. Ponzani, « Il mito del secondo Risorgimento nazionale. Retorica e legittimità della Resistenza nel linguaggio politico instituzionale : il caso delle Fosse Ardeatine », Annali della Fondazione Luigi Einaudi, 2003.

[45]Jean-Paul Sartre, « Sur le baroque », dans *Les Temps modernes*, n°632-634 (Juillet-Octobre 2005), p. 698.

[46]*Ibid.*, p. 705.

[47]Gilles Philippe et Julien Piat [dir.], *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009. J. Piat, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon) : contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Honoré Champion, 2011.

[48]Nelly Wolf, *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014. Voir aussi Nelly Wolf [dir.], *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958–1981) : littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Garnier Classiques, 2011.

[49]Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze, 1968, p. 993.

[50]C'est également en qualité d'écrivain baroque que l'une des études les plus importantes sur lui le présente au public français ; il s'agit de l'ouvrage de Jean-Paul Manganaro, *Le baroque et l'ingénieur : essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda*, Paris, Seuil, 1994.

[51]Carlo Emilio Gadda, *Racconto Italiano di ignoto del novecento (Cahier d'étude)*, Torino, Einaudi, 1983, p. 14

[52]Malgré ses liens d'amitié avec des représentants de celle-ci comme Anceschi lui-même, avec qui il était sur le point de collaborer pour *il Verri* et Alberto Arbasino. Voir Carlo Emilio Gadda, *Per favore mi lasci nell'ombra : interviste 1950-1972*, Milano, Adelphi, 1993, p. 88.

[53]Pier Paolo Pasolini, « Gadda : le novelle del ducato in fiamme », dans *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973, p. 309-314.

[54]Voir Federico Bertoni, *La verità sospetta : gadda e l'invenzione della realtà*, Milano, Einaudi, 2001. Ainsi que Roberto Stracuzzi, *« Barocco » : the Edinburgh Journal of Gadda Studies* [en ligne], n°2 (2002), http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/baroccostracuz.php.

[55]Traductions des textes de Quevedo, Salas Barbadillo et Ruiz de Alarcón, publiées en 1941 et en 1957. Voir *La verità sospetta : tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*, éd. M. B. Billeter, Milano, Bompiani, 1977.

[56]Expression proposée par Julien Piat, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 18.

[57]Jean Rousset, « Comment raconter l'indicible : le récit de guerre selon Claude Simon », dans *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998, p. 155-169.

[58]Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.

[59]Julien Piat, *op. cit.*, chapitre 8 « Pratiques du style et situation dans le champ littéraire », p. 369-436.

[60]Jean Rousset, « Sur l'actualité de la notion de Baroque », *Baroque* [en ligne], n° 09-10 (1980), http://baroque.revues.org/532.

[61]Claude Simon, « Discours de Stockholm », dans *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, 2006, p. 897.

[62]Yona Hanhart-Marmor, « *Le Vent* : tentative de restitution d'un retable baroque ou un principe de transfigure (sur un roman de Claude Simon) », *Sens public*, où l'auteure fait une analyse de la « transposition scripturale » opéré dans le roman à partir de l'esthétique baroque.

[63]Dont le sous-titre ironique est très explicite : « Qualifier des poèmes de baroques revient à plonger leurs couleurs dans le détergent d'une esthétique molle : petite lessive explicative », Jacques Roubaud, dans *Le Magazine littéraire*, 1992, p. 47.

[64]Lois Parkinson Zamora et Monika KAUP [dir.], *Baroque new world : representation, transculturation, counterconquest*, *op. cit.*